

Relatar l'esdeingut com a invenció¹

MANUEL GARCÍA-CARPINTERO

LOGOS-Departament de Filosofia
Universitat de Barcelona
Carrer Montalegre, 6
08001 Barcelona
m.garciacarpintero@ub.edu

Document presentat: 30 de març de 2016
Acceptació: 15 de maig de 2016

Resum: Aquest assaig examina la qüestió de si podem adquirir coneixement de la ficció. La seva tesi principal és una resposta afirmativa, però matisada, a aquesta pregunta. Es basa en una explicació de la distinció ficció / no ficció que he defensat en altres publicacions. La no ficció narrativa consisteix en un nucli *assertòric* – un acte de parla governat per la norma que requereix veritat per a la seva correcció. La ficció consisteix en un nucli de *fer com si* – actes de parla no governats per la norma que requereix veritat per a la seva correcció, si no per la que requereix, per a la correcció, que es convidi a actes imaginatius interessants. Aquesta postura és compatible amb que les ficcions involucrin veritats i permetin l'adquisició de coneixement, almenys en dos sentits. En primer lloc, com altres actes de parla (per exemple, les preguntes retòriques), els actes creadors de ficció poden expressar indirectament assercions. En segon lloc, però no menys important, les ficcions poden asseverar fets sobre el temps, el lloc o els personatges que les formen. Presento i discuteixo exemples il·lustratius del primer tipus a *Expiació*, de McEwan, i *Negra espalda del tiempo*, de Marías, els quals, afirmo, indirectament fan assercions precisament sobre el tema d'aquest article.

Paraules clau: Ficció, asserció, actes de parla, cognitivisme estètic

To Tell What Happened as Invention

Abstract: This essay examines the question whether we can acquire knowledge from fiction. The main claim is a nuanced positive answer. It is based on an account of the fiction/non-fiction distinction that I have defended elsewhere. Narrative non-fiction consists of an *assertoric* core – a speech act governed by a norm requiring truth for its

1. Versions d'aquest treball s'han presentat en diversos congressos, entre ells el IV Congrés Català de Filosofia, a Vilafranca del Penedès el novembre de 2015. Vull agrair a l'audiència els seus comentaris i crítiques, que han contribuït a millorar-lo, en especial a Marc Artiga, Esa Díaz, José Díez, Josep Macià i Teresa Marques. Han contribuït al seu finançament una ajuda de la DGI, FFI2013-47948-P i el premi *ICREA Acadèmia* 2013.

correctness. Fiction consists of a core of *fiction-making* – speech acts not governed by a norm requiring truth for correctness, but one requiring for correctness that interesting imaginings are invited. This account is compatible with fictions involving truth and allowing for the acquisition of knowledge, on at least two counts. First, like other speech acts (say, rhetorical questions), acts of fiction-making can indirectly convey assertions. Second, but not less important, fictions may assert background facts about the time, the place, or the characters setting up the fiction. I present and discuss illustrative examples of the first kind, in McEwan's *Atonement* and Marías's *Dark Back of Time*, which, I claim, indirectly make assertions precisely about the topic of the paper.

Key Words: Fiction, Assertion, Speech Acts, Aesthetic Cognitivism

1/ Introducció: veritat en la ficció?

A la novel·la *Expiació*, Ian McEwan posa en boca del seu personatge principal, Briony, la següent reflexió (2002, p. 470-471):

El problema d'aquests cinquanta-nou anys ha estat aquest: ¿com és possible que un novel·lista aconseguixi l'expiació, amb el seu poder absolut per decidir resultats, si també és Déu? No hi ha ningú, cap entitat o forma més elevada a la qual pugui invocar, o amb qui reconciliar-se, o que el pugui perdonar. No hi ha res fora d'ell. En la seva imaginació ell ha establert els límits i els termes. No hi ha expiació per a Déu, ni per als novel·listes, ni que siguin ateus. Ha estat sempre una tasca impossible, i justament això és l'important. La temptativa ho és tot.

A la novel·la, Briony és una novel·lista d'èxit que fins aquell moment no ha publicat la novel·la que nosaltres estem llegint (així s'infereix del fet que aquesta es titula, precisament, *Expiació*, entre d'altres dades). El paràgraf citat indica per què no ho ha fet: Briony havia escrit la novel·la amb la finalitat (il·lusòria) d'aconseguir l'expiació d'una falta greu; tanmateix, en el paràgraf citat s'implica que aquesta intenció és absurda, d'impossible realització. La raó que se'ns dona constitueix una tesi filosòfica sobre la referència fictícia que Briony defensa en el paràgraf glossat, i la veritat de la qual –sembla raonable inferir– també suggereix, o almenys proposa per a la nostra consideració, el mateix McEwan, l'autor real de la novel·la real que estem llegint. La tesi es pot formular així: en les ficcions no es fa referència a objectes reals; els «objectes» de què es parla en les ficcions són mers productes de la imaginació de l'autor. Tesis en aquest sentit han estat defensades per diversos filòsofs en escrits de caràcter filosòfic (cf. Diffey (1995), Riffaterre (1990)).

És correcta aquesta tesi? D'entrada diríem que *1984* tracta sobre amenaçadores possibilitats polítiques que es desenvoluparien a Londres, i *Guerra i Pau*, sobre Napoleó i la incidència de les guerres napoleòniques a Rússia. És més, unes línies més amunt hem donat per suposat que l'autor d'una ficció, McEwan en el nostre cas, pot utilitzar-la per a proposar tesis (en aquest cas, sobre la referència en la ficció) la veritat o falsedat de les quals pot discutir-se, i que podrien defensar-se amb arguments com els continguts en els escrits filosòfics que s'acaben de mencionar. Si és possible afirmar, en una ficció, quelcom vertader «sobre la realitat», no ha de ser possible també fer referència a elements d'aquesta realitat?

Un segon text literari –del qual he extret el títol d'aquest article imitant la pràctica del seu autor, Javier Marías, algunes de les novel·les del qual, inclosa la que ens ocupa, tenen per títol frases cèlebres del corpus shakespearian– sembla compartir les idees filosòfiques sobre les ficcions que aparentment es troben rere el fragment de la novel·la de McEwan. Es tracta de *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998). És una obra de ficció – així la classifica el seu

autor i, almenys pel que fa a la classificació de les obres en una determinada categoria (ficció o no-ficció, novel·la o poesia, etc.), les intencions dels seus autors són determinants, llevat que existeixin raons de pes per qüestionar-les. En una entrevista (*El País*, 5/5/1998), Marías diu sobre aquesta obra que «podría llamarse una falsa novela [...] no es un libro autobiográfico ni de memorias, sino una obra de ficción». Potser una mica paradoxalment, a la mateixa entrevista Marías declara també que es tracta d'un «libro narrativo, aunque sea una novela que no es ficción [...] el narrador soy yo con mi nombre y apellido y todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí».

Aquesta «falsa novel·la» de Marías sembla proposar una tesi sobre la distinció entre ficció i no-ficció. La narració (a la manera digressiva del seu autor, abordant moltes altres qüestions més o menys relacionades, amb el seu inconfusible estil refinat) versa sobre la recepció d'una novel·la anterior de l'autor, *Todas las almas*, i en especial sobre diversos malentesos que segons el narrador de *Negra espalda del tiempo* es van produir a causa de les confusions de molts lectors sobre la distinció entre ficció i no ficció. L'obra sembla proposar la tesi ja mencionada que les ficcions no tracten sobre el món real: «Creo no haber confundido nunca la realidad con la ficción, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo [...] Basta con que alguien introduzca un “como si” en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente ... para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere y lo falsee» (p. 9-10); «lo real [...] lo ficticio [...] si bien conviven y no se excluyen, a la vez no se mezclan y cada cosa discurre por su territorio» (p. 278). Si això és el que l'obra proposa, resulta doblement paradoxal; perquè, com acabo de dir, *Negra espalda del tiempo* sembla tractar d'una ficció (*Todas las almas*) i del seu autor, dels seus col·legues a Oxford, d'una pel·lícula que es va fer basada en ella i dels seus perpetradors –tots elements ben reals del món real.

Que les ficcions poden tractar sobre el món real és de fet una idea que la nostra pràctica crítica comuna dóna per suposada. Al seu article «Russia and China: The Movie» (<http://www.project-syndicate.org/commentary/authoritarian-capitalism-russia-china-by-ian-buruma-2014-11>), Ian Buruma fa la següent afirmació respecte a dues ficcions cinematogràfiques: «Els temps que vivim es veuen sovint reflectits amb la més gran claredat en el mirall de l'art. S'ha escrit molt sobre el post-comunisme a Rússia i a la Xina. Però dues pel·lícules recents, *Tian zhu ding* (*Un toque de violencia*), de Jia Zhangke, feta a la Xina el 2013, i *Leviathan* (*Leviatán*) d'Andrey Zvyagintsev, feta a Rússia el 2014, mostren els paisatges socials i polítics d'aquests països amb més precisió que res del que jo hagi vist imprès». Moltes de les crítiques d'aquestes pel·lícules (les de la segona per Ann Hornaday al *Washington Post*, Anthony Lane al *New Yorker* o Manohla Dargis al *New York Times*, per exemple) con-

tenen afirmacions similars. I és molt comú criticar ficcions per la seva falta d'adequació a aspectes de la realitat als quals suposadament haurien de ser fidels; així ha succeït recentment amb diverses crítiques a les pel·lícules *Selma* (Ava DuVernay, 2014) i *The imitation game* (*Descifrande Enigma*; Morten Tyldum, 2014). Sobre aquesta última, per exemple, Christian Caryl (2015) escrivia al *New York Review of Books* que la pel·lícula «s'allunya desbaratadament del registre històric» (p. 19). Tant les lloances de Buruma com la censura de Caryl pressuposen que les obres de ficció poden representar correctament la realitat (fins i tot millor que les de no ficció, segons Buruma), i que poden ser qüestionades, com ho són les de no ficció, quan no ho fan. I això són exemples d'una pràctica que molts de nosaltres seguim quan parlem de les ficcions. Justament perquè és un pressupòsit comú que les ficcions poden expressar veritats, transmetre coneixement i ser qüestionades quan poden resultar enganyoses, no és sorprenent trobar els seus autors intentant proposar en elles (i no només en assajos, com Vargas Llosa (2002)), com ho fan McEwan i Marías en els textos esmentats, tesis sobre aquesta mateixa qüestió, per altra banda eminentment filosòfica: la qüestió de si les obres de ficció poden impartir coneixement sobre la realitat –per bé que (almenys en aquests dos casos) semblin estar defensant, en fer-ho, tesis contradictòries amb la seva pròpia pràctica, com explicaré amb detall més endavant.

El present article té per objectiu presentar al lector interessat, de manera introductòria, aquestes qüestions, i defensar la possibilitat d'aprendre de la ficció. Des del meu punt de vista, la filosofia contemporània proporciona materials conceptuals molt convenients per abordar aquestes qüestions amb precisió suficient – els quals he presentat, de manera igualment introductòria però més extensament, en un llibre recent (García-Carpintero, 2016b): les teories de la referència, dels actes de parla, o dels significats pragmàticament expressats de la filosofia del llenguatge; teories sobre la imaginació, les emocions i sobre les actituds de primera persona de la filosofia de la ment; diversos elements de l'epistemologia i l'ontologia contemporànies. El meu objectiu en tots dos casos no és tant defensar els meus propis punts de vista sobre aquests temes com proporcionar aquests materials conceptuals al lector. Tanmateix, les pàgines que segueixen contenen també una presa de posició respecte als temes tractats, ja que, al meu parer, resulta més interessant i motivador presentar materials introductoris de manera compromesa que no pas fer-ho de manera neutra. Secundàriament, em proposo utilitzar aquest exemple per considerar una qüestió metafilosòfica, a saber: quines són les diferències que sens dubte existeixen entre abordar aquestes qüestions tal i com es fa en el gènere filosòfic i abordar-les com es fa en les ficcions.

Portaré a col·lació un exemple més, un conte breu de Julio Cortázar, *Continuidad de los Parques* (1959; CP, per abreujar), que sembla proposar igualment una temàtica filosòfica propera als temes que ens ocuparan en les pàgines successives. La seva brevetat em permet citar-lo en la seva totalitat, la

qual cosa ens permetrà introduir altres consideracions rellevants per a les qüestions centrals del present article i, al llarg d'aquest, il·lustrar-les amb una ficció tots els detalls de la qual puc pressuposar que el lector comparteix amb mi.

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer. Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Considerem la proferència per part de Cortázar de la primera línia del conte, (1), com a part de la «proferència» completa que constitueix la seva creació de CP,

(1) Havia començat a llegir la novel·la uns dies abans.

(1) és una oració declarativa, del tipus de les que fem per a fer afirmacions, susceptibles de ser avaluades com a vertaderes o falses. Així considerada, en tant que utilitzada per a fer una asseveració, (1) difícilment pot ser vertadera, perquè és més que raonable suposar que el pronom «ell», subjecte implícit de l'oració, manca de referent del qual el que diu (1) pugui ser vertader. Tanmateix, intuïtivament, té poc sentit que ens preguntem si (1), en el context en què l'estem suposant, és vertadera o falsa. Cortázar no l'està utilitzant per fer una afirmació, sinó per explicar-nos una història. Què és explicar una història? Com s'utilitzen oracions que tenen una determinada funció en el llenguatge per a aquest fi? Kendall Walton (1990) proposà una molt influent anàlisi de la ficció (del que fa Cortázar en explicar-nos la història) com una manera de *fer com que o fingir*, contínua amb els jocs dels nens, que constitueix una apel·lació a la nostra capacitat d'imaginar. Currie (1974/1979) desenvolupa aquestes idees de Walton en el marc de les propostes anteriors de Searle (1974/79), proposant entendre la ficció com un tipus d'acte representacional, anàleg a les asseveracions, les preguntes o les ordres, en la línia general de Grice (1989). En una *asseveració* de *p*, l'objectiu del parlant és portar la seva audiència a *creure p*, a través d'un procediment comunicatiu específic. En una *ordre*, l'objectiu és portar l'audiència a *voler p*, a través d'aquest mateix mecanisme. En la producció d'una ficció, l'objectiu seria, segons Currie, dur l'audiència a *imaginar p*. En tots aquests casos, el parlant recorre a aquest procediment comunicatiu analitzat per Grice, que consisteix en produir l'efecte buscat a través del reconeixement per part de l'audiència d'aquest mateix objectiu.

La mateixa oració (1) es podria proferir en un altre context, com a part d'una caracterització del contingut de CP que comencés així: «el conte tracta d'algú que llegeix una novel·la...». En aquest context, (1) sí que és intuïtivament una asseveració, susceptible de veritat o falsedat, en aquest cas manifestament vertadera. Com pot ser-ho, donat que conté un terme aparentment mancat de referent, això és, el pronom implícit que exerceix de subjecte de l'oració? En un treball tan influent com el de Walton, David Lewis (1978) proposa que, en el context descrit, (1) conté un verb implícit en la seva forma lògica: «CP *fa fictici* que ...». Uso ' $F_{cp}(p)$ ' com una abreviatura. Considerem (2), dit en el context anterior:

(2) F_{cp} (la novel·la que l'home llegeix descriu la conspiració de la seva esposa i l'amant d'aquesta per a assassinar-lo)

Algunes dades de la història que justifiquen la veritat de (2) són les següents: (i) dades internes a la ficció, com les significatives coincidències dins del text entre l'entorn del protagonista i el dels esdeveniments narrats en la novel·la (la butaca de vellut, els finestrals, el parc, el majordom); (ii) dades externes, com el títol (els parcs que són continus són aquell en què el lector llegeix la novel·la, i el que creua l'amant protagonista d'aquesta); i molt especialment, la veritat de (2) justifica una moralitat o tesi que, és raonable creure, la història cerca suggerir, (3):

(3) Hi pot haver ficcions el contingut de les quals consta només de veritats.

En el comentari sobre *Negra espalda del tiempo* anteriorment citat, Marías suggeria quelcom anàleg: a saber, que la seva «ficció» o «novel·la», en la mesura del que ell pot jutjar, conté només veritats, coses sabudes per ell o en tot cas «especulades» per ell. Una vegada més, aquesta és una tesi filosòfica sobre les ficcions que, com veurem, diversos filòsofs qüestionen, mitjançant raons que examinarem més endavant. Podem també preguntar-nos quina relació existeix entre aquesta tesi sobre les ficcions i la que mencionàvem abans, que les ficcions i les no ficcions «tracten d'àmbits diferents». ¿És coherent defensar ambdues tesis com, segons he indicat, sembla fer Marías?

Noti's que el conte de Cortázar il·lustra també una darrera qüestió important. Alguns elements del contingut d'una ficció s'hi articulen explícitament, però d'altres només implícitament: (2) n'és un cas; (4) un altre de més obvi.

(4) F_{cp} (l'home al qual els amants planegen matar és el marit d'ella).

Les dades que el conte ens ofereix per a creure que (2) i (4) són vertaders inclouen aquestes: la disjuntiva dels conspiradors és «sòrdida»; la seva passió, «secret»; les seves carícies «dibuixaven abominablement la figura d'un altre cos». Aquest article presenta algunes idees recents sobre la veritat en la ficció que ens permeten articular millor les preguntes que acabem de formular, i esbossa respostes que he desenvolupat amb més detall en altres treballs (García-Carpintero, 2013, 2016a, 2016b).

2/ Anti-cognitivism: els arguments de la disparitat ontològica i il·locutiva

A la secció anterior hem suscitat les qüestions que ens han d'ocupar en aquest treball, relatives a una tesi que es dona per suposada en la pràctica quotidiana de debatre críticament sobre les ficcions, però que resulta problemàtica: a saber, que les ficcions contenen veritats, que es pot adquirir coneixement a partir d'elles i qüestionar-les si són enganyses. En consonàn-

cia amb aquestes idees, he mostrat amb diversos exemples com les ficcions aborden aquesta mateixa qüestió, fent propostes sobre ella; paradoxalment, tesis en ocasions contradictòries amb el fet mateix que la ficció en qüestió sembla proposar-les.

La tesi que les ficcions expressen veritats que poden arribar-se a conèixer familiaritzant-se amb elles sol denominar-se *cognitivism estètic*. És convenient subdividir-la en dues (Gaut, 2006): una tesi *epistèmica* —que les ficcions poden ensenyar-nos veritats substantives (per oposició a trivialitats que no cal que ningú ens ensenyi, com que hi ha gent gelosa)—, i una tesi *axiològica* —que el fet que una ficció proporcioni coneixement contribueix al seu valor estètic. En el que resta d'aquest treball resumiré les raons principals que s'han proposat en contra de cadascuna d'elles, i esbossaré les meves pròpies respostes.

Convé abans de res distingir tres tipus de coneixement que, s'ha argumentat, les ficcions poden proporcionar, potser suficientment distints entre si. En primer lloc, coneixement *fàctic* o *proposicional*: el coneixement que suposem que podem adquirir de les ficcions històriques o biogràfiques. En segon lloc, coneixement *vivencial*: posant-nos en el lloc dels personatges de ficció, podem adquirir experiències noves, potser sentir un tipus de terror, de gelosia, d'indignació moral o d'humiliació que abans no havíem sentit. En tercer lloc, coneixement *pràctic* o «saber-com»: segons Nussbaum (1990), les ficcions són una mena de laboratori en el qual experimentem com comportar-nos en situacions moralment complexes, aprenent així lliçons d'ús pràctic en la vida quotidiana —un «laboratori per al refinament de l'ànima» (Coetzee, 1999). El segon i tercer tipus de coneixement són sens dubte els més significatius per entendre el valor que molts atorguem a les grans obres literàries o cinematogràfiques; però per als nostres propòsits presents serà convenient limitar-nos a considerar el primer, més prosaic i manejable.

Hem comprovat en la primera secció com, en les seves obres literàries, McEwan i Marías semblaven adduir una primera raó que se sol invocar per a rebutjar el component epistèmic del cognitivism, relativa al que podríem designar com la seva *disparitat ontològica*: a saber, que les ficcions no tracten dels objectes reals del món real, sinó d'entitats d'una altra naturalesa: objectes ficticis habitants de mons ficticis, la «negra esquena del temps» de Marías (*op. cit.*, 362-3, 376-7, 400). Així, segons indicava McEwan en la cita inclosa al començament, els personatges d'un novel·lista no són «res fora d'ell». Segons Marías, el transsumpte fictici d'un porter que va conèixer a Oxford, a diferència del porter real, «nunca existió, o no en carne y hueso» (18); ni tan sols l'escenari, Oxford, era real, més aviat «era un Oxford sesgado, un trunton con mi perspectiva imaginaria o falsa». Ni tan sols poden confondre's el Marías real, autor de *Negra espalda del tiempo*, amb el Marías narrador fictici d'aquesta novel·la. La qüestió es formula primer dubitativament: «este relato, en que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos

uno o si somos dos, al menos mientras escribo» (16); però es reprèn al final de la novel·la, aclarint-se, al meu parer, els dubtes: «me acuerdo de lo que dije hace mucho, al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre: ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio» (404). Com que l'altre (l'autor) no és fictici (o només irònicament es pot plantejar per a la nostra consideració que ho sigui), concloem que, després de tot, també en aquest cas són dos.

Aquest últim passatge indica així que, si bé, mentre escriu, psicològicament l'autor no pot sinó «identificar-se» amb el narrador, reflexivament considerada l'obra com el que és, una novel·la, cal concloure que no poden ser més diferents: com el porter i com Oxford a *Todas las almas*, una cosa és el model real, i una altra de molt diferent el seu transsumpte fictici: un i altre posseeixen naturaleses ontològicament desiguals, ja que el narrador, o bé no existeix, o bé, si existeix, no és «de carn i ossos», sinó una entitat abstracta, com sostenen en contraposició els realistes sobre la ficció (García-Carpintero, 2016b, cap. 4). He mencionat en la secció anterior diverses propostes en la filosofia contemporània de la ficció que subscriuen aquestes tesis suggerides per Marías. Jo mateix (García-Carpintero, 2015) he defensat una idea anàloga: que un nom com «Londres» o «Napoleó» contribueix de manera diferent al que es diu quan es fa una asseveració i quan es crea una ficció. En el primer cas, hi aporta simplement el referent. En el segon, fa una contribució descriptiva, quelcom com *l'entitat a la qual el narrador d'aquesta ficció es refereix com a «Londres» o «Napoleó»*.

Tanmateix, d'això no se segueix en absolut que la ficció no pugui «tractar de la realitat». També parlem de la realitat mitjançant descripcions (en contrast amb parlar-ne mitjançant «designadors rígids», que simplement aporten a allò dit els seus referents). És perfectament possible (i més que probable) que Vargas Llosa volgués transmetre'ns opinions sobre la situació política i social en la ciutat real a la qual el narrador de *Conversación en La Catedral* es refereix com a «Lima» i el país al qual es refereix com a «Perú» en el moment històric que representa com els anys cinquanta del segle passat. En la mesura que podem trobar raons a *Negra espalda del tiempo* a favor del que sembla ser la seva tesi filosòfica, no són més convincents que les que ofereixen autors com els ja mencionats Diffey (1995) o Riffaterre (1990). En el text citat més amunt sobre Oxford, i en d'altres anàlegs, Marías addueix que el narrador sense nom de *Todas las almas* té característiques diferents de les seves: no està casat, no té fills, etc. (p. 27, 34, 168-9, 293-4). Però aquesta no és una raó vàlida; moltes afirmacions sobre Oxford són falses, i atribueixen així a la ciutat propietats que no té, sense deixar de ser per això afirmacions sobre Oxford –i això mateix val per a qualsevol altre objecte real.

De fet, si l'estem interpretant correctament, el text de Marías no és massa consistent: diversos passatges contradiuen la tesi que li he atribuït. Consi-

deri's aquest: «me sentí obligado a comunicarle [...] que en modo alguno era *Todas las almas* una novela en clave ni una narración autobiográfica sino una novela a secas y una obra de ficción; que no había en ella ningún retrato cabal de ningún miembro de la Sub-Facultad de Español de la Universidad de Oxford ni de ninguna otra persona real, viva o muerta, con la excepción de John Gawsworth, quien precisamente había sido tomado una vez más por lo más ficticio y menos preocupante del libro; que 'algunos personajes tienen, a lo sumo, una mezcla de rasgos procedentes de más de una persona real y —principalmente— de mis propias invención e imaginación». En aquest passatge es dóna per suposat que, encara que *Todas las almas* no ho sigui, hi ha novel·les «en clau» o «autobiogràfiques». Es pressuposa així que aquestes sí que tracten «de la realitat», i poden per tant contenir afirmacions, vertaderes o falses, sobre aquesta. Tanmateix, no per això deixen de ser obres de ficció, novel·les; en conseqüència, haurien de tractar igualment (si els arguments de l'obra glossats en els paràgrafs precedents fossin correctes) de «mons ficticis» sense solapament amb cap de real. Es pressuposa, a més, que alguns continguts de *Todas las almas* (els relatius a John Gawsworth) sí que «tracten de la realitat».

Faig notar que, una vegada més, la raó que s'addueix en el text citat sobre per què el caràcter fictici de *Todas la almas* descarta la intrusió en ella de la realitat és que l'obra no conté «cap retrat cabal» de cap personatge real. Però, com ja he indicat, aquesta no és una bona raó: les biografies i llibres d'història tampoc no contenen sempre «retrats cabals», i no per això deixen de tractar de la realitat. És més, un divertit passatge a propòsit del professor Rico (*op. cit.*, 58 i s.) contradiu obertament l'afirmació que *Todas las almas* no és una novel·la en clau: allí s'admet que almenys parcialment ho és, pel que fa al professor del Diestro, transsumpte de Rico segons se'ns diu expressament (tot i que, insistint en l'anterior objecció, no sigui un «retrat cabal» de Rico, amb qui per començar no comparteix el nom). I hi ha també la qüestió de si el professor Rico de *Negra espalda del tiempo* és o no el professor Rico real; Marías ens diu en una entrevista, citada a la introducció, que «tot el que explico és veritat o són coses sabudes, conegudes o especulades per mi» (una afirmació de la qual jo no he trobat raons per dubtar en diverses lectures; tornaré sobre aquesta qüestió més endavant); però que l'anècdota sobre Rico que s'explica a la novel·la sigui veritat requereix, és clar, que el Rico de la novel·la i el Rico de la realitat siguin el mateix. En molts altres passatges de *Negra espalda del tiempo* ensopeguem amb la mateixa dificultat, ara comentada a propòsit del cas de Rico; a saber, que l'obra sí que pressuposa que diversos personatges de *Todas la almas* són transsumptes de personatges reals, com ho són els personatges de les novel·les en clau (v. *op. cit.*, p. 38, 41, 47, 152, 168-9). Per concloure, dubto que Andrés Trapiello o el ja difunt Javier Tomeo prenguessin les idees de la novel·la sobre l'ontologia dels mons ficticis com a raó per no sentir-se insultats davant l'al·lusió òbvia (a ells, no a

mers components abstractes de la «negra esquena del temps») continguda en la frase «todos los novelistas actuales –aun el más inepto, el de Manzaneda de Torío o el de Quicena entre los españoles ...» (*op. cit.*, p. 58).

Concloem, per tant, que l'argument de la disparitat ontològica no constitueix una bona raó per establir que no es pot adquirir coneixement de les ficcions, malgrat el predicament d'aquest argument entre els filòsofs de tarannà «continental». La novel·la de Marías, i el conte de Cortázar que hem citat íntegrament en la secció anterior, semblen considerar una altra sèrie d'arguments, aquesta vegada entorn al que descriuré com una suposada *disparitat il·locutiva* entre les ficcions i les asseveracions. En realitat, és possible que, en una interpretació caritativa, els arguments de Marías que he qüestionat anteriorment vagin més en la direcció d'aquestes consideracions sobre la disparitat il·locutiva, enlloc de recolzar-se en una presumpta disparitat ontològica. Marías no estaria apel·lant tant al fet que els personatges de les ficcions difereixin en els seus trets dels seus presumptes correlats reals, com al fet que, si bé aquesta diferència dóna lloc a un *error* quan es produeix en el curs d'una representació de caràcter asseveratiu, aquest no és el cas quan es produeix en una ficció. Ficcions i asseveracions, en resum, són pràctiques comunicatives subjectes a diferents normes.

Una objecció d'aquest tipus se sosté en el fet que la noció de ficció s'utilitza a vegades en el sentit de falsedat: «no paris massa esment en el que diu, és tot ficció». Ara bé, com fa notar Searle (1974/79), no és aquest el sentit de «ficció» que aquí estem intentant analitzar, sinó més aviat el sentit que utilitzem quan classifiquem determinades obres (literàries o filmiques) com de ficció, en contrast amb d'altres de no ficció. Es tracta del sentit que utilitza Marías en l'entrevista que hem citat a la introducció, quan indicava que *Negra espalda del tiempo* és una «falsa novel·la» o «una obra de ficció». Diversos autors han desenvolupat concepcions de la ficció en sintonia amb aquest sentit, segons les quals les ficcions contenen una bona dosi de falsedat (Goodman 1976, Deutsch 2000).

He indicat abans que les ficcions com el conte de Cortázar, *Continuidad de los parques*, i la mateixa novel·la de Marías, qüestionen aquestes teories. Marías insisteix que «tot el que explico és veritat o són coses sabudes, conegudes o especulades per mi», i, com he dit, en diverses lectures jo no he trobat cap motiu per dubtar-ne. (Per més que, segons he argumentat, hi hagi raons de pes per dubtar que siguin vertaderes algunes de les afirmacions sobre la ficció («metafictives») que al meu parer l'obra conté; el que està en qüestió aquí no és que hi hagi obres de ficció que continguin només veritats, sinó merament que sigui possible que n'hi hagi: això és el que rebutgen anàlisis de la ficció com els de Goodman o Deutsch). Juan Villoro explica una anècdota en una ressenya de la novel·la a *La Jornada*, México, «Un personaje literario» (<http://www.javiermarías.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>, accedida el 8/5/2016) que és pertinent aquí, relativa a la seva suposició

errònia que un dels personatges de la novel·la era merament fictici. Hem vist també que les declaracions de Marías eren una mica confuses, ja que també deia de la seva obra que és «un llibre narratiu, encara que sigui una novel·la que no és ficció»; des del meu punt de vista, aquí està utilitzant el sentit quotidià no classificatori de «ficció» com a falsedat.

Altres autors ofereixen diferents consideracions a favor de la disparitat il·locutiva entre ficció i asseveració. Currie (1990, 42-47) argumenta mitjançant diversos «experiments mentals» (exemples imaginaris que suposadament proporcionen suport intuïtiu a una tesi) que, si bé una ficció pot ser vertadera «accidentalment», una narració que «relati l'esdevingut» de manera fidedigna (intencionalment o no) no pot ser una ficció: «relatar l'esdevingut», per més que es presenti «com a invenció», no pot donar lloc a una vertadera ficció. Si l'autor, en construir la seva obra, és «anecdòticament fidel» (Vargas Llosa 2002, 17) a fets coneguts per ell, el resultat no és una ficció.

No sóc l'únic que considera que aquestes tesis manquen de suport intuïtiu (Davies 2007, 44-6). David Davies menciona un contraexemple anàleg al que ofereix *Negra espalda del tiempo*: el cas de la narració de Seamus Deane *Llegir a les fosques*, que l'autor va escriure després de rebre l'encàrrec d'una autobiografia, però va preferir publicar com a novel·la (i que, per tant, al meu parer era manifestament una novel·la, ja que són les intencions dels autors les que dirimeixen aquestes qüestions), i va guanyar el premi *Guardian* de ficció: la narració sembla explicar-nos amb tots els detalls la infància del seu autor. Naturalment, en presentar una narració amb elements històrics o biogràfics com a novel·la, hom es permet llicències que no serien permissibles en altres casos: imaginar situacions de les quals hom no té dades, alterar per mor de la llicència poètica alguns fets. Però res, des del meu punt de vista, exigeix que s'hagi de fer així.

Tal com ha assenyalat Stacie Friend (2008, 2009), proposades com la de Currie tenen a més com a resultat certament contraintuïtiu que el que classifiquem com a obres de ficció són, en realitat, un conglomerat de ficció i no ficció; perquè els autors de ficcions inclouen en les seves obres continguts que (suposen, almenys) depenen no-accidentalment de com és la realitat, i per tant, segons la proposta de Currie, han de separar-se de la vertadera ficció. (L'altra cara de la moneda d'aquest problema és que les obres de no-ficció inclouen a la vegada proposades per a imaginar; per exemple, els experiments mentals inclosos en moltes obres de filosofia, com aquest mateix article uns paràgrafs més amunt). Així ho fa notar correctament Marías a *Negra espalda del tiempo*: «para relatar lo ocurrido hay que haberlo imaginado además» (*op. cit.*, 196.). Això s'aplica als autors de qualsevol ficció, no només als de novel·les realistes com Dickens – que, és sabut, investigaven amb cura les situacions en què ubicaven els seus personatges. Així, el lector (també el lector infantil) d'*Àlícia al país de les meravelles* pot reconèixer sense dificultat (i Lewis Carroll sens dubte esperava que així ho fes, i potser aprengué alguna

lliçó sobre l'empatia i la seva absència en fer-ho) el temor i la indignació que senten els ratolins i els ocells als quals Alícia explica orgullosa, inconscient de les seves comprensibles emocions, el que la seva gata faria amb ells. A més de contraintuïtiva, aquesta conseqüència de les idees de Currie és de coherència dubtosa. Si bé en alguns casos (com en el molt famós de la primera línia d'*Anna Karènina*, «Totes les famílies felices s'assemblen. Cada família dissortada ho és a la seva manera») és aparentment senzill separar els continguts «no ficticis» dels ficticis, en molts altres sembla impossible fer-ho; i, de fet, no és realment adequat fer-ho ni en els casos aparentment simples, perquè (per tornar a l'exemple anterior) la frase de Tolstoi és també una part del contingut fictici de l'obra, quelcom que un lector competent ha de tenir present quan la interpreta.

Conclo, doncs, que l'argument de la *disparitat il·locutiva* no és més convincent que el de la *disparitat ontològica*. És cert que ficció i no ficció són il·locutivament distintes. Des del meu punt de vista, desenvolupat en els treballs abans mencionats (García-Carpintero 2013, 2016a i 2016b), la primera està subjecta a la norma de suscitar una rica activitat imaginativa; la segona, a la norma de la veritat, o normes epistèmiques relacionades, que comporten la veritat o, almenys, la versemblança. Però una ficció també pot oferir continguts subjectes a aquestes darreres normes. Així ho mostra l'interès de molts dels nostres projectes imaginatius. Davant una presa de decisió difícil, intentem imaginar-nos com seria la nostra vida en cadascuna de les opcions, quines conseqüències se seguirien dels nostres actes i com ens afectarien. És essencial per què aquest projecte ens serveixi per a prendre les decisions adequades que les situacions imaginades puguin ser vertaderes, i considerem exitosos aquests projectes quan comprovem, després, que l'opció imaginada coincideix plenament amb la realitat.

3/ Anti-cognitivism: l'argument de la disparitat epistèmica

Passo ara al que considero l'argument més poderós contra la tesi epistèmica del cognitivism. Es tracta de l'argument que denominaré de la *disparitat epistèmica*; comentar-lo em servirà també per a tractar les diferències entre la manera en què la no ficció en general (i la filosofia en particular) per una banda, i la ficció per l'altra, aborden una temàtica que, segons sostinc, pot ser coincident.

El lector haurà notat que he farcit de «sembla» i expressions similars les meves propostes interpretatives sobre les tesis filosòfiques contingudes en obres de ficció com *Continuidad de los parques* i *Negra espalda del tiempo*. Donat que es tracta de ficcions, l'objectiu central d'aquestes obres és afectar de certa manera la nostra imaginació. L'objectiu central d'un assaig és un altre: es tracta d'articular clarament les idees que s'hi defensen i les consideracions que les recolzen. D'això resulta una diferència significativa entre la claredat i

la determinació amb què podem atribuir tesis i afirmacions a unes i altres, i això té conseqüències epistèmiques.

Vargas Llosa (2002) aborda les qüestions que jo he atribuït a Cortázar i a Marías, però ho fa en un assaig. Per aquest motiu hom té menys dubtes sobre què defensa i quines raons ofereix per a defensar-ho. Com Marías, sembla sostenir l'existència d'una disparitat ontològica entre les veritats de la ficció i les de la no ficció (ignorada per la gent corrent, com ara la seva primera esposa, ofesa pel que va interpretar com una caracterització inadequada d'ella mateixa a *La tía Julia y el escribidor*, p. 17), per raons igualment poc convincents. Addueix primer que el mer posar els fets per escrit, narrar-los, els altera – altera la seva temporalitat –, però adverteix immediatament que aquesta no pot ser una bona raó, perquè la història, el reportatge i la biografia fan exactament el mateix (p. 18-20). Es refugia aleshores en l'afirmació que història i ficció «son sistemas opuestos de aproximación a lo real», en tant que la veritat de les novel·les depèn de «su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa supercherías». Aquí Vargas Llosa es limita a oferir un sentit de «dir la veritat» completament diferent de l'ordinari; en aquest nou sentit, consisteix en produir una il·lusió novel·lesca convincent, suscitar actes d'imaginar seductors. Però aquesta redefinició no ens ajuda gens a entendre per què les novel·les ens poden transmetre coneixement d'algun dels tipus mencionats al començament, o a justificar que no puguin fer-ho pel fet de tractar d'una realitat diferent.

A diferència de l'assaig, les ficcions persegueixen primàriament aquesta «veritat» de la qual parla Vargas Llosa. La seva principal virtut resideix en això –Vargas Llosa certament té raó en aquest sentit. Però això fa que quedi relativament indeterminat què «diuen», quines veritats (ara en el sentit corrent del terme) intenten proposar. D'aquí tots aquests «sembla que» i les seves variants quan ofereix interpretacions de les propostes atribuïdes a una ficció. Àdhuc pel que fa a les més prosaiques veritats sobre el sistema judicial anglès del segle XIX que podem aprendre de les novel·les de Dickens, sovint no és clar què s'espera que prenguem com a descripció precisa de la realitat, i què com a merament inventat per a contribuir a generar la il·lusió novel·lesca.

Aquesta relativa indeterminació de què s'afirma, i amb quina força es fa aquest «afirmar», constitueix al meu parer l'objecció més poderosa a la possibilitat d'aprendre de la ficció (Fricker, 2012). Quan preguntem a un habitant d'una ciutat que estem visitant quin autobús porta a l'aeroport, i ens respon, és clar que el nostre interlocutor està fent una asseveració, i és clar què està asseverant. Si no tenim raons per dubtar de la seva paraula, acceptem el que ens diu i així adquirim coneixement per mitjà de testimoni. En el cas de les

ficcions, la situació és molt més incerta; d'aquí que puguem preguntar-nos si poden oferir-nos aquest tipus de justificació epistèmica. Fricker argumenta que no: el suposat missatge és massa incert com perquè puguem atribuir al seu autor un compromís ferm amb ell; i depenem excessivament de la nostra capacitat d'inferència com perquè la responsabilitat no sigui en últim terme nostra.

Malgrat admetre el poder d'aquest argument, com altres filòsofs (cf. Friend (2014), Ichino & Currie (en premsa)), no el considero en últim terme persuasiu (García-Carpintero, 2016a). Al meu parer, la disparitat entre els casos en què podem legítimament adquirir coneixement per mitjà de testimoni i el cas de la ficció no és tan gran com per justificar que sigui impossible l'adquisició de coneixement a partir de la darrera. Per una banda, l'adquisició de coneixement en casos ordinaris requereix molt més per part nostra del que els exemples simples poden fer pensar; per l'altra, en els casos adequats (Dickens sobre el sistema judicial anglès del seu temps, Proust sobre la gelosia, Kafka sobre la culpa) les ficcions ofereixen prou justificació, suposada una actitud crítica adequada, com per garantir que ofereixen justificació epistèmica.

En resum, aquesta és l'explicació bàsica de per què podem aprendre de les ficcions que proporciona la teoria aquí esbossada (i presentada en detall a García-Carpintero, 2016b): (i) el «món» d'una ficció conté «fets» que no s'hi expressen explícitament (com il·lustren (2) i (4) en el cas del conte de Cortázar), (ii) Això és així en virtut del que podríem articular com un *Principi de Realitat*, PR: és legítim suposar part del món d'una ficció qualsevol fet real que no hi aparegui explícitament descartat. (iii) PR justifica *importar* fets reals al contingut de les ficcions. (iv) I, amb això, justifica també exportar fets (implícits o explícits) que el creador ha donat per suposats al construir-la. Podem així comprendre per què Dickens va agrair al lector de les proves de *Barnaby Rudge* que li fes notar que en l'època en què situava la novel·la no hi havia bitllets d'una lliura, en contra del que un passatge pressuposava – i ho canviés d'acord amb aquesta observació, percebent apropiadament que el passatge havia constituït *un error*.

Hem estat considerant la tesi epistèmica del cognitivisme estètic. Conclouré amb una breu menció de la tesi axiològica, a saber, que el fet que una ficció proveeixi coneixement contribueix al seu valor estètic. Peter Lamarque (2006), que no qüestiona la tesi epistèmica, és el més significat crític contemporani d'aquesta tesi. Noti's que la tesi axiològica només diu que la possibilitat d'oferir coneixement és un valor estètic, no que sigui l'únic, ni tan sols el principal: certament, el plaer que proporciona l'inequívoc estil de Javier Marías, els seus meandres narratius, la seva estructura digressiva, etc., compensen suficientment les deficiències cognitives que he assenyalat a *Negra espalda del tiempo*. (I noti's que no tot són deficiències: una tesi pot ser proposada per a la nostra consideració amb prou subtilesa i interès com per

justificar plenament concedir-la, tot i que en últim terme les raons adduïdes ens semblin qüestionables. I aquest és certament el cas en aquesta obra.)

Lamarque sosté, tanmateix, que les virtuts cognitives no tenen cap pes: per una banda, (i) l'«actitud estètica» només até a les propietats formals de les obres literàries o cinematogràfiques; en conseqüència (ii) els crítics professionals mai no les mencionen a favor o en contra de les obres que discuteixen. Al meu parer, i al de molts lectors, tanmateix, la primera d'aquestes afirmacions, (i), és simplement dogmàtica; el nostre afecte pels nostres autors favorits va de la mà de la comprensió i el coneixement que pensem que ens proporcionen, i no podem incloure en la nòmina dels privilegiats aquells que considerem greument confosos, independentment del mèrit formal que veiem en les seves obres. És raonable atribuir una mateixa tesi temàtica als films *Fatal Attraction* (*Atracció fatal*; Adrian Lyne, 1987) i *L'amour l'après-midi* (*El amor después del mediodía*; Eric Rohmer, 1972): quelcom com que *l'adulteri és molt menys frívol, moralment, del que les actituds morals generalitzades després dels setanta ens poden fer pensar*. Sota aquest supòsit, al meu parer el tractament característicament subtil d'aquesta proposició temàtica (jutgem el que jutgem sobre la seva veritat) en l'obra de Rohmer, en contrast amb la rudesia de la de Lyne, la fa una contribució artística molt millor, al marge de les virtuts que com a entreteniment *made in Hollywood* pugui tenir la segona. Quant a la tesi (ii), la corroboren sens dubte els crítics que subscriuen les idees de Lamarque, però he proporcionat en aquest treball un bon nombre de cites de molts d'altres que, sent crítics professionals, lloen o qüestionen obres de ficció pel seu valor cognitiu, i se'n podrien oferir moltes més.

[Traducció a cura de Carlota Serrahima]

Referències

- *Caryl, Christian (2015): «Saving Alan Turing from His Friend», *New York Review of Books* 62, 2: 19-21.
- *Coetzee, J.M. (1999): «The Man with Many Qualities», *New York Review of Books* 46 (5), March 18.
- Close, A. J. (1972): «Don Quixote and the 'Intentionalist Fallacy'», *British Journal of Aesthetics* 12: 19-39.
- Cooper, David (1986): *Metaphor*. Oxford: Blackwell.
- *Currie, Gregory (1990): *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Currie, Gregory & Ravenscroft, Ian (2002): *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford, Oxford University Press.
- Davidson, Donald (1978) «What Metaphors Mean», *Critical Inquiry*, 5, 1: 31-47; també a *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford U.P. 1984.

- Davidson, Donald (1979): «Moods and Performances», a A. Margalit (ed.), *Meaning and Use*, Dordrecht: D. Reidel; també a *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, p. 109-121.
- *Davies, David (2007): *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- *Deutsch, Harry (2000): «Making Up Stories», a A. Everett & T. Hofweber, *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-existence*, Stanford: CSLI, 149-81.
- *Diffey, T. J. (1995): «What Can We Learn from Art?», *Australasian Journal of Philosophy*, 73: 204-211.
- Donnellan, Keith (1966): «Reference and Definite Descriptions», *Philosophical Review* 75: 281-304.
- Eisenberg, Daniel (1976): «El rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda Parte de *Don Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25: 94-102.
- Evans, Gareth (1982): *The Varieties of Reference*, Oxford: Clarendon Press.
- Field, Hartry (1980): *Science without Numbers*, Oxford: Blackwell.
- Frege, Gottlob (1892): «Über Sinn und Bedeutung», a G. Frege: *Kleine Schriften*, Ignacio Angelelli, (Hrsg.), Georg Olms, Hildesheim, 1967.
- Frege, Gottlob (1897): «Logik», a G. Frege: *Nachgelassene Schriften*. Hrsg. v. H. Hermes, F. Kambartel u. F. Kaulbach. Felix Meiner, Hamburg, 1969.
- Frege, Gottlob (1971): *Escritos sobre semántica* (traducció d'Ulises Moulines), Barcelona: Ariel.
- *Fricker, Elizabeth (2012): «Stating and Insinuating», *Proceedings of the Aristotelian Society*, sup. vol. LXXXVI: 61-94.
- *Friend, Stacie (2008): «Imagining Fact and Fiction», a Kathleen Stock & Katherine Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 150-69.
- *Friend, Stacie (2011): «Fictive Utterance and Imagining», *Proceedings of the Aristotelian Society*, 85: 163-180.
- *Friend, Stacie (2014): «Believing in Stories», a G. Currie, M. Kieran, A. Meskin i J. Robson (eds.) *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford: Oxford University Press, 227-47.
- García-Carpintero, Manuel (1994): «Ostensive Signs: Against the Identity Theory of Quotation», *Journal of Philosophy*, XCI: 253-264.
- García-Carpintero, Manuel (1998): «Indexicals as Token-Reflexives», *Mind*, 107: 529-563.
- García-Carpintero, Manuel (2000): «A Presuppositional Account of Reference-Fixing», *Journal of Philosophy*, xcvi (3): 109-147.
- García-Carpintero, Manuel (2004): «Assertion and the Semantics of Force-Markers», a C. Bianchi (ed.), *The Semantics/Pragmatics Distinction*, CSLI Lecture Notes, Chicago: University of Chicago Press, 133-166.
- García-Carpintero, Manuel (2006): «Two-dimensionalism: a Neo-Fregean Interpretation», a García-Carpintero, M. & Macià, J. (eds.), *Two-Dimensional Semantics*, Oxford: Oxford University Press, 181-204.

- García-Carpintero, Manuel (2007): «Fiction-making as an Illocutionary Act», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 203-216.
- García-Carpintero, Manuel (2010a): «Gaskin's Ideal Unity», *Dialectica* 64, 2: 279-288.
- García-Carpintero, Manuel (2010b): «Fictional Entities, Theoretical Models and Figurative Truth», a Frigg, R, and Hunter, M. (eds.), *Beyond Mimesis and Convention – Representation in Art and Science*, Springer, 139-68.
- *García-Carpintero, Manuel (2013): «Norms of Fiction-Making», *British Journal of Aesthetics*, 53: 339-357.
- *García-Carpintero, Manuel (2015): «Is Fictional Reference Rigid?», *Organon F*, 22, 145-168.
- *García-Carpintero, Manuel (2016a): «To Tell What Happened as Invention: Literature and Philosophy on Learning from Fiction», a Andrea Selleri i Philip Gaydon (eds.): *Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions* (London: Palgrave Macmillan, 145-176).
- *García-Carpintero, Manuel (2016b): *Relatar lo ocurrido como invención*, Madrid: Cátedra.
- *Gaut, Berys (2006): «Art and Cognition», in Matthew Kieran (ed), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 115–126.
- *Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett.
- *Grice, H. Paul (1969/1991) «Las intenciones y el significado del hablante», a Valdés Villanueva, Luis Ml. (comp.) *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos.
- Grice, H. P. (1971): «Intention and Uncertainty», *Proceedings of the British Academy* 57: 263-279.
- Grice, H. Paul (1975/1991) «Lógica y Conversación», a Valdés Villanueva, Luis Ml. (comp.) *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos.
- Hanley, Richard (2004): «As Good as It Gets: Lewis on Truth in Fiction», *Australasian Journal of Philosophy* 82: 112-128.
- Hindriks, Frank (2007): «The status of the knowledge account of assertion», *Linguistics and Philosophy* 30: 393–406.
- Hopkins, Robert (1995): «Explaining Depiction», *Philosophical Review* 104: 425-455.
- *Ichino, A., & Currie, G. (en prensa): «Truth and Trust in Fiction», a H. Bradley, E. Sullivan-Bissett & P. Noordhof (eds.) *Art and Knowledge*, Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, David (1973): «Bob and Carol and Ted and Alice», a Hintikka et al., (comp.), *Approaches to Natural Language*, Dordrecht: D. Reidel.
- Kaplan, David (1989): «Demonstratives», a J. Almog, J. Perry and H. Wettstein (eds.), *Themes from Kaplan*, Oxford: Oxford University Press, 481-563.

- Kittay, Eva (1987): *Metaphor*, Oxford: Clarendon Press.
- Kripke, Saul (1977): «Speaker's Reference and Semantic Reference», a French, P., Uehling, T. i Wettstein, H. *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language*, 6-27, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kripke, Saul (1980): *Naming and Necessity*, Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Kripke, Saul (2008): «Frege's Theory of Sense and Reference: Some Exegetical Notes1», *Theoria* 74: 181-208.
- Kripke, Saul (2011): «Vacuous Names and Fictional Entities», conferència de 1973, publicada als seus *Philosophical Trubles*, 52-74, Oxford: Oxford UP.
- Kripke, Saul (2013): *Reference and Existence*, Oxford: Oxford University Press.
- Künne, Wolfgang (1992): «Hybrid Proper Names». *Mind* 101: 721-731.
- Levinstein, Ben (2007): «Facts, Interpretation, and Truth in Fiction», *British Journal of Aesthetics* 47, 64-75.
- Lackey, Jennifer (2008): *Learning from Words*, Oxford: Oxford University Press.
- Lamarque, P. & Olsen, S.H. (1994): *Truth, Fiction and Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- *Lamarque, Peter (2006): «Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries», a Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell 127-139.
- Lepore, E. and Stone, M. (2010): «Against Metaphorical Meaning», *Topoi*, 29: 165-180.
- Levinson, Jerrold (1981): «Truth in Music», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XL: 131-44; també al seu *Music, Art and Metaphysics*, Cornell U.P. 1990.
- Levinstein, Ben (2007): «Facts, Interpretation, and Truth in Fiction», *British Journal of Aesthetics*, 47: 64-75.
- Lewis, David (1969): *Convention: A Philosophical Study*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Lewis, David (1973): *Counterfactuals*. Oxford: Basil Blackwell.
- *Lewis, David (1978/83): «Truth in Fiction», *American Philosophical Quarterly* 15: 37-46. Reimprès amb quatre «postscripents» a D. Lewis, *Philosophical Papers, vol. 1*, p. 261-280, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Lewis, David (1979): «Attitudes *De Dicto* and *De Se*», *Philosophical Review* 88: 513-43.
- Lewis, David (1981): «Lenguajes, Lenguaje y Gramática», a Gilbert Harman, Jerrold J. Katz, W. V. Quine i altres, *Sobre Noam Chomsky: Ensayos críticos*, Alianza Universidad, Madrid.
- *Marías, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara.
- McEwan, Ian (2002): *Expiació*, Barcelona: Empúries, Anagrama.

- Mill, John S. (1872): *A System of Logic*, 8ª edició.
- Murdoch, Iris (1997): *Existentialists and Mystics*, P. Conradi (ed.), Penguin Press: London.
- Nagel, Thomas (1974): «What Is It Like to Be a Bat?», *Philosophical Review*, LXXXIII: 435-450.
- *Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge*, Oxford: OUP.
- Parsons, Terence (1980): *Nonexistent Objects*, New Haven: Yale UP, 1980.
- Peacocke, Christopher (1987): «Depiction», *Philosophical Review* 96: 383-410.
- Peacocke, Christopher (2009): «The Perception of Music: Sources of Significance», *British Journal of Aesthetics*, 49: 257-275.
- Perry, John (1979): «The Problem of the Essential Indexical», *Noûs*, 13: 3-21.
- Phillips, John F. (1999): «Truth and Inference in Fiction», *Philosophical Studies* 94: 273-293.
- Priest, Graham (1997): «Sylvan's Box: a Sorth Story and Ten Morals», *Notre Dame Journal of Formal Logic* 38: 573-582.
- Putnam, H. (1975), «The Meaning of 'Meaning'», a *Philosophical Papers*, vol. 2, Cambridge UP, Cambridge.
- Rawls, John (1955): «Two Concepts of Rules», *The Philosophical Review*, 64: 3-32.
- Recanati, François (1987): *Meaning and Force*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reichenbach, Hans (1947): *Elements of Symbolic Logic*, New York: Free Press.
- *Riffaterre, Michael (1990): *Fictional Truth*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Russell, Bertrand (1911): *The Problems of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Russell, Bertrand (1914): «Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description». A B. Russell: *Mysticism and Logic and Other Essays*. George Allen i Unwin, London, 1963.
- Searle, John (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- *Searle, John (1974/79): «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6: 319-32; compilado en *Expression and Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John (1979): «Metaphor», a A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).
- Shoemaker, Sidney (1968): «Self-Knowledge and Self-Awareness», *Journal of Philosophy*, 555-567.
- Stalnaker, Robert (1978): «Assertion», a P. Cole (ed.) *Syntax and Semantics* 9, New York: Academic Press, 315-332.
- Stalnaker, Robert (2002): «Common Ground», *Linguistics and Philosophy* 25: 701-721.

- Strawson, Peter (1964): «Intention and Convention in Speech Acts», *Philosophical Review* 73: 439-460.
- Tarski, Alfred (1983): «The Concept of Truth in Formalized Languages», a Alfred Tarski, *Logic, Semantics, Metamathematics*, 2nd edition, J. Corcoran (ed.), Indianapolis: Hackett.
- Thomasson, Amie (1999): *Fiction and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge U.P.
- van Fraassen, Bas (1980): *The Scientific Image*, Oxford: Oxford University Press.
- van Inwagen, Peter (1977) «Creatures of Fiction», *American Philosophical Quarterly* 14: 299-308.
- *Vargas Llosa, Mario (2002): *La verdad de las mentiras*, Madrid: Santillana.
- *Walton, Kendall (1990): *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- Walton, Kendall (1993): «Metaphor and Prop Oriented Make-Believe», *European Journal of Philosophy*, 1: 39-56.
- Williamson, Timothy (1996/2000) «Knowing and Asserting», *Philosophical Review* 105: 489-523; inclòs amb algunes modificacions a *Knowledge and Its Limits*, New York: Oxford U.P., 2000.
- Wittgenstein, Ludwig (1958), *Philosophische Untersuchungen-Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig (1968): *Cuadernos Azul y Marrón* (trad. Francisco Gracia), Madrid: Tecnos.
- Wollheim, Richard (1980): *Art and Its Objects*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Wolterstorff, Nicholas (1980): *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Press.
- Zalta, Edward (2000): «The Road Between Pretense Theory and Abstract Object Theory», a A. Everett & T. Hofweber, *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-existence*, Stanford: CSLI: 117-147.